

Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri

The Stylistic Features of Tanburi Cemil Bey in view of His Kemence Performances

Ashhan ERUZUN ÖZEL*

Özet

Türk yaylı çalgılarından kemençe, 18. Yüzyıl'dan bu yana Klâsik Türk Müziği'nde önemli bir yer tutmuştur. Çalıştığındaki güçlüklerin belirlenmesi ve icrasının eğitime dayalı olarak gelişebilmesi için kemençenin geleneksel tavrının kapsamlı olarak incelenmesi gerekmektedir. Günümüz kemençe icrasının teknik ve üslup eğitiminde yaşanan güçlükler çözümlenebilirliği amacıyla, var olan eski ses kayıtlarının incelenmesi ile doğru sonuçlara ulaşabilmek mümkündür. Geleneksel kemençe tavrının incelenmesinde öncelikle, Anadolu ses kayıt tarihindeki en eski kemençe icracısı Tanbûrî Cemil Bey ile başlanması uygun görülmüştür. Bu amaç doğrultusunda, Cemil Bey tarafından taş plaklarda kemençe ile icra edilen saz eserleri kayıtları notaya alınmıştır. Aynı dönemde basılmış olan edisyonlar ile karşılaştırmalı olarak incelenen kayıtlar arasındaki icra farklılıkları tespit edilmiştir. Belirli süsleme isimleri altında kategorize edilen bu veriler, kullanıma göre en fazladan en aza doğru sıralanmıştır. Böylece, Tanbûrî Cemil Bey'in kemençe ile saz eserleri icrasında kullanmış olduğu karakteristik ornemantasyon tekniği tespit edilmiştir. Ayrıca bu teknik dönemin hafızlarının tekniği ile büyük benzerlik taşıdığından, Cemil Bey gibi diğer usta müzisyenlerin de birbirlerinden etkilenmiş olabilecekleri varsayımına ulaşılmıştır. Geleneksel kemençe tavrı içinde Cemil Bey'in tavrına yönelik bu çalışma ile, günümüzde ve gelecekte yazılacak kemençe metotlarında üslup ve teknik eğitimi açısından önemli bir rol teşkil edeceği, aynı zamanda modern kompozisyon tekniklerinde faydalı olabileceği amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Tanburi Cemil Bey, kemençe, icra, tavrı, icra analizi

Abstract

Being one of Turkish stringed instruments, kemence has had a significant place in Classical Turkish Music since the 18th century. To determine the difficulties in its playing technique and improve its interpretation on the basis of education, it is necessary to analyse its traditional style in a comprehensive way. The analysis of old records makes it possible to get true results in order that today's kemence interpretation can provide solutions to the difficulties encountered in stylistic and technical education. Having been the earliest performer of kemence in Anatolian record history, Tanbûrî Cemil Bey is thought to be adequate to start with in the analysis of traditional kemence style. Accordingly, the records of instrumental compositions interpreted by Tanbûrî Cemil Bey have been written on notation. Interpretation differences have been observed between the records analysed comparatively with the editions published in the same period. Having been categorised under certain ornamentation names, this data has been ranked from the most to the least. Thus, the characteristic ornamentation technique has been observed in Tanbûrî Cemil Bey's performance of kemence. Furthermore, it is come to such a supposition that other professional musicians like Tanbûrî Cemil Bey may have been influenced by one another as the technique in question has great similarities with the technique of hafez's at that period. Through this work on Tanbûrî Cemil Bey's style among traditional kemence styles, it has been aimed to demonstrate that it will play an important role for the stylistic and technical education in kemence methods which are created today and will be in future and at the same time, be beneficial in modern composition techniques.

Key Words: Tanburi Cemil Bey, kemence, performing, style, analysing of performance

1. Giriş

Kemençenin geleneksel icra şekli ile günümüz icrası arasında büyük farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar, günümüz neslinin genellikle geçmişten yeterince yararlanamayışından kaynaklanmaktadır. 18. Yüzyılın geleneksel kemençe tavrı, bugüne oranla daha orijinal ve karakteristik bir yapıya sahip idi. Aynı yüzyılda kaba saz topluluğundan ince saz topluluğuna geçiş yapan bu yaylı çalgı, yeni olmanın getirdiği cazibe ve sahip olduğu estetik tınısıyla dinleyenler üzerinde olumlu bir etki bırakmaktaydı. Bu nedenle, 18. ve 19. yüzyıllardaki ince saz topluluklarında yayla çalınan çalgılar arasında (reba ve sine kemanın yanında) kemençe de tercih edilmekteydi. Dönemin usta icracılarının önderliğinde özellikle ince saz topluluklarında yaygınlaşan icralarla, zamanla kemençe sazının makam müziğindeki karakteristik tavrı belirmeye başlamıştı.

20. Yüzyıla kadar, ince saz topluluklarında (küçük oda müziği grupları) her çalgıdan birer adet yer almakta iken, batılılaşma sürecinin de etkisiyle zaman içerisinde küçük müzik grupları yerlerini,

* Yrd. Doç., Yıldız Teknik Üniversitesi – Sanat ve Tasarım Fakültesi – Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi

giderek büyüyen müzik topluluklarına bırakmaya başladılar. Küçük salonlardan geniş mekânlara doğru meyleden bu süreçte, daha yüksek tını elde edebilmek amacıyla çalgıların sayısının artırılması ihtiyacı doğuyordu. Ancak Türk makam müziği icralarında, her çalgının birden fazla sayıda yer alması ile farklı teknik ve üslupların aynı anda tınlaması, icralarda dengesizlikler yaratmaktaydı.

Yirminci yüzyıl başlarında, kalabalık müzik topluluklarının icralarında farklı üslupların yarattığı dengesizlikler, müzik eğitiminde yapılan reformlar sayesinde zamanla düzelmeye başlamıştır. Ancak, giderek büyüyen müzik topluluklarında, yaylı çalgı olarak kemençenin de birden fazla sayıda yer alarak icracıların farklı yorumlarıyla bir arada icralarının büyük bir karmaşa oluşturacakları gerekçesiyle, kemençe yerine kemanın kullanılması tercih edilmiştir. Böylece sahip olduğu gelişmiş tekniği ile çok sayıda kemanın bir arada icrası, radyo ve televizyon kurumları başta olmak üzere giderek yaygınlaşmış ve benimsenmiştir.

Giderek yaygınlaşan keman icralarına karşılık, kemençenin unutulmaması ve gelişimini devam ettirebilmesi için, teknik icrada ilerlemesi bir ihtiyaç halini almıştır. Bu düşüncenin yanı sıra aynı dönemde, kemençenin yapısal değişikliklere uğrayarak, daha kapsamlı bir ses sahasıyla yer alabileceği görüşleri savunulmaya başlanmıştır. Hüseyin Sadettin Arel tarafından batı yaylı çalgı grubu örnek alınarak, kemençe beşlemesi projesi ile sopranodan basa çeşitli boylarda kemençe imali çalışmaları yapılmıştır. Ancak dönemin kemençe icracıları tarafından kemençenin geleneksel yapısı ile icrası tercih edilerek, kemençe beşlemesi ile ilgili kompozisyonlara ve icraya yönelik çalışmalar geliştirilememiştir.

Ayrıca, kemençenin usta – çırak ilişkisi içerisindeki eğitiminin giderek zayıflaması ve ustaların zamanla azalması ile günümüzde hâlâ önemli bir ihtiyaç halini alan kemençe metotları yazılamamıştır. Zamanımıza kadar yazılmış Türk makam müziği çalgı metotlarının çoğunda ise, makam müziğine ait teorik bilgilerin yanı sıra, çalgı öğreniminde ilk basamak olarak kabul edilen teknik çalışmalar ve ardından saz müziği repertuarına ait örnekler yer almaktadır. Ancak metotlarda icrada teknik sorunların aşılabilmesinin yanı sıra, çalgıların karakteristik özelliklerine yer verilmesi ve geleneksel üslup ve tavrılarına ait çalışmaların yapılması, şüphesiz ki gelişimin daha verimli olarak ilerlemesine yol açacaktır. Bu nedenle geleneksel icranın eski ses kayıtlarından dinlenilerek titizlikle incelenmesi gerekmektedir. İnceleme ve analizlerden elde edilecek veriler ise, çalgı metotlarında yer alacak etütlere malzeme niteliği taşıyacaktır. Böylece, günümüz kemençe icracılarının geçmiş ile bağlarının kopmadan yeni ekoller geliştirmeleri mümkün olabilecektir.

Geleneksel kemençe icrasına ait tavır özellikleri konusunda en büyük kaynak sayılabilecek döneminin ve günümüzün büyük virtüözü Tanburi Cemil Bey (1873 – 1916), sahip olduğu üstün yeteneği ile ilerlettiği kemençe tekniğinde önemli adımlar atmıştır. 1930’larda basılmış nota edisyonlarından anlaşıldığı kadarıyla, yapılan karşılaştırmalar sonucunda Cemil Bey’in olabildiğince farklı icralar sergilediği tespit edilmiştir. Yorumlarında kimi zaman sadeliği, kimi zaman da karmaşıklığı seçmesiyle dikkat çeken Cemil Bey’in, aynı zamanda tanbur, lavta, viyoloncel, yaylı tanbur gibi sazları da çalıyor olmasının, kemençe tavrını etkilediği göze çarpmaktadır. Elde edilen bulgulardan çıkarılan en dikkat çekici sonuç ise, aynı dönemde yaşamış usta icracıların kayıtları ile karşılaştırıldığında, Cemil Bey tavrının aslında yaşadığı dönemin tavrı olduğu, aynı dönem icracılarının ses veya saz olarak birbirlerinden etkilenmiş olabilecekleri anlaşılmaktadır. Cemil Bey’in özelliği ise, sahip olduğu müzikal yeteneği ve kişisel gayretleriyle mevcut olan bu tavrı ilerletebilmesi ve yaşadığı dönemde adını öne çıkarabilmesidir.

2. Tanburi Cemil Bey’in Kemençe İcrası

Tanburi Cemil Bey’i konu alan birçok kitap ve makalede, sanatsal hayatı, kişiliği, musikideki dehası ve üstün yeteneğinden söz edilmektedir. Cemil Bey hakkında yapılmış akademik araştırmalar ve tezlerde ise, genellikle tanbur icrasından ve tavrından yola çıkılarak tanbur ve ud metotları için ön çalışmalar niteliğinde yapılmış analizler yer almaktadır. Kemençe icrası ve tavrına yönelik analizler ise, kısıtlı sayıda örneklerin incelenmesiyle yetersiz kalmış, günümüze kadar henüz tamamlanamamıştır.

Türk Makam Müziği’nin geleneksel eğitim sistemi ile, geleneksel nota yazım tekniklerinin birbirlerinden bağımsız hareket etmeleri sonucunda doğan müzikteki uyumsuz ilerleme, günümüzde birçok alanda sorun yaşanmasına neden olmaktadır. (Behar, 1998, s. 93) Tanburi Cemil Bey’in kemençe icrası ile, ulaşıla bilinen ilk nota edisyonları (İskender, 1938) karşılaştırıldığında, eserlere ait pek çok farklılık tespit edilmiştir. “Gelenekle Geleceğe Ud Metodu” isimli çalışmasında Prof. Mutlu Torun, Türk Müziğinde “İcra – Nota Farklılığı” konusuna açıklık getirerek, Ebced, Kantemiroğlu, Hamparsum ve batı nota yazılarının geniş bir kitle tarafından kullanılmaması olduğundan bahsetmektedir. Türk müziğinin

“semâf” (işitilerek öğrenilen) karakterinin yaygın olduğunu, eserlerin hafızalarda tutularak meşk yöntemi ile talebelere aktarıldığını ve dolayısıyla eserlerin günümüze kadar farklı kaynaklardan farklı biçimlerde yazılarak ulaşabildiği anlatılmaktadır. (Torun, 1996, s. 317)

Edisyonlarda oluşan bu tür farklılıkların yanı sıra, icracılar arasında da farklılıklar bulunmaktaydı. Çünkü batıda Rönesans ve öncesine ait notaya yazılmayan süslemelerde olduğu gibi, Türk Müziğinde de eserler yoruma açık icra teknikleri ile çalınmaktaydı. Batılılaşma ile birlikte yaygınlaşan batı notası kullanımında dahi, eserler bütün çalgıların icra edebileceği biçimde yazılır, ancak icra sırasında her çalgı kendi karakteristik yorumunu yapardı. Aynı zamanda besteci olan büyük virtüözlerin de eserlerini nasıl notaya aldıkları ve nasıl yorumladıklarını aşağıdaki gibi ifade edilebilir:

“Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Yorgo Bacanos gibi pek çok ustanın kayıtları dinlenildiğinde, notanın ana çizgisini bozmadan, küçük melodi parçaları, süslemeler ekledikleri görülür. Kendi eserlerini dahi notaya alırken bütün enstrümanlara göre, tek tip nota olarak yazmışlar, çalarken, kendi sazlarının ve müzisyen şahsiyetlerinin farklı icrasını, ilavesini yapmışlardır.” (Torun, 1996, s. 317) Zamanımızda dahi çeşitli toplu icralarda tek tip notaya bağlı kalarak icra tercih edilmekte, geleneksel icranın mirası olarak nota dışı süslemelerin kullanımına devam edilmektedir.

“Klasik Kemençede İcra Teknikleri” isimli çalışmasında Yrd. Doç. İhsan Özgen, günümüz müzik yazısının çok ilerlemiş olmasına rağmen, müziğin gerçek anlamda ifadesinin çok zor olduğunu, hatta Doğu müziklerinin anlatımında daha da yetersiz kaldığını ifade etmektedir. Aynı zamanda, Türk Müziği çalgılarının icra biçimlerini, üslup ve tavırlarını aktarmaya yönelik metodik çalışmaların zamanımıza kadar yazılmayışının da, güçlükleri arttıran bir başka neden olduğunu belirtmektedir.

Her ne kadar müziğin, özellikle de makamsal doğu müziklerinin yazıyla gerçek anlamda ifadesi zor olsa da, ezgiler ve süslemeler için müzik yazısında kullanılan işaretler, dinlediği ezgiyi hatırlatıcı bir unsur olarak icracıya yardımcı olmaktadır. Bu sebeple, dikte edilmiş kayıtların anlaşılabilmesi ve öğrenilebilmesi için, öncelikle kayıtların defalarca dinlenilmesi gerekmektedir. “Bunda örneği gelenekten, en sağlam şekilde eski taş plak kayıtlarından ve kopyalarından almak gerekir. Tabi ki en önce Tanburi Cemil Bey’i çok dinlemek, icralarını notaya alıp karşılaştırmak, çalışmak, onun diğer enstrümanlarla çaldıklarını kendi sazına adapte etmek en doğru yoldur.” (Torun, 1996, s. 317) Kayıtlar ezbere yakın dinlendikten sonra, dikte edilmiş edisyonlar çok daha iyi anlaşılacaktır. Bu yöntem, aslında geleneksel meşk yönteminin de bir kısmını içermekte, modern anlayışla meşkin devamlılığını sağlamaktadır.

Tanburi Cemil Bey’in taş plaklarında taksimler – gazelli taksimler – oyun havaları arasında usullü taksimler–enstrümantal sözlü eserler ve saz eserleri olmak üzere beş farklı yapı ile karşılaşmaktadır. Geçmişte sözlü müziğin ön planda olduğunu, saz müziğinin ise eşlikçi olarak daha geriden geldiğini ifade eden Prof. Necdet Yaşar, Tanburi Cemil Bey ile saz müziğinin daha çok ortaya çıktığını, taksim en yüksek seviyeye ulaştığını anlatmaktadır. Ayrıca açıklamalarında, Tanburi Cemil Bey’in virtüözlüğünün yanı sıra, makam sistemine olan hakimiyetinin, yaratıcılığının ve kullandığı müzik dilinin taksimlerini özel ve kalıcı kıldığını belirtmiştir. (Gökçe, 2006) Bu nedenle, Cemil Bey’in taksim kayıtları, doldurduğu plaklar içinde en fazla yer alanlarıdır. Belli bir ritme – usule bağlı kalmaksızın icracı tarafından irticalen bestelenilen (kurgulanan) ezgilerin dikte edilmesi, belli ritmik ölçütlerin tespit edilmesine bağlıdır. Taksim sırasında icracının ritmik ölçütlerinde anlık değişiklikler yapması, diktede belli bir metronom sayısı tespit edilmesini zorlaştırmakta, hatta imkânsız hale getirmektedir. Ancak, günümüz bilgisayar teknolojisinde artık her ses yapısının grafiklere ve notaya aktarılabilmesi ile icracıların doğaçlamalarının yazılabilmesi – görsel hale getirilebilmesi mümkün olabilmektedir.

Tavır özelliklerinin tespiti için her ne kadar Cemil Bey’in taksimlerinin notaya alınması (diktesi) gerekli ise de, icra ettiği saz eserlerinde de sıkça kemençe tavrına ait bulgular işitilmektedir. Kesin verilere varılabilmesi için kapsamlı bir inceleme yapılması söz konusu olduğundan, taksim icralarının diktesinden ziyade, saz eserleri icralarının diktesinin yapılması öncelik taşımaktadır. Dinlenen eserlerin notaya alınmasından sonra, yakın zamanlarında basılmış nota edisyonları ile karşılaştırmalar yapılarak, ortaya çıkarılacak Cemil Bey’e ait farklılıklar ile geleneksel kemençenin tavrı özellikleri daha net anlaşılacaktır.

Bu sonuca varılabilmesi için, nota dışı icrada karşılaşılabilecek tüm farklı yapılar gerek ornemantasyon, gerekse melodi biçimleri açısından kategorize edilmelidir. Daha sonra da, mevcut eser icralarındaki bulgular sınıflandırılarak, en fazladan en aza doğru sıralaması yapılmalıdır. Böylece, Tanburi Cemil Bey’in belirli melodik şekilleri / figürleri kullanmayı tercih ettiğini gösteren şablonlar

ortaya çıkmış olacaktır. Elde edilecek bu veriler kemençe icracıları ve kompozitörlerce değerlendirilerek, etüt niteliğinde kompozisyonlar oluşturulmasına ve bu kompozisyonlarla kemençe öğrencilerinin Tanburi Cemil Bey'e ve geleneksel icraya yönelik fikir edinmelerine olanak sağlanacaktır.

3. Tanburi Cemil Bey İcralarının İncelenmesi

Tanburi Cemil Bey'in kemençe ile icra ettiği dokuz eser incelemeye alınarak, olabildiğince tüm süsleme elemanları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu tespitlerin oluşturulması aşamasında mevcut ses kayıtlarındaki küçük süslemeler, yay bağları (legato), glissando, portamento gibi detayların daha iyi duyulabilmesi için, kayıt devir ayarları düşürülerek dikte yapılmıştır. Her dinlemede yeni bir sonuç alınsa da, genel olarak tespit edilen notalardan farklı tüm hareketler, uluslar arası ornemantasyon standartlarına göre kategorize edilmiştir; Çarpma (İkili Çarpma, Üçlü Çarpma vs.), Glissando, Portamento, Trill gibi. Ancak bu bulguların yanı sıra, farklı yapıda karakteristik özelliği olan bulgulara da rastlanmıştır. Sessiz Çarpma, Ağır Glissando, Önden Gelen Çarpma Glissandosunu, Önden Gelen Birkaç Çarpma Glissandosunu, Sona Eklenen Çarpma Glissandosunu olarak isimlendirilmiş Türk Makam Müziği'nin icra geleneğine ait bu özel yapılar, ilk olarak Prof. Mutlu Torun tarafından "Ud Metodu"nda ud tekniği için tarif edilmiştir. (Torun, 1996) Cemil Bey'in kemençe icrasında kullandığı süslemeler de işaretleri ile şu şekilde listelenebilir:

3.1. Sessiz Çarpma

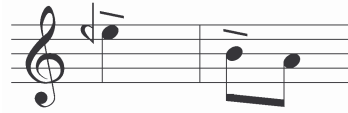
Esas sesin sonuna bağlı olarak çok kısa zamanda yapılan bir türdür. Kısa bir staccato veya küçük es ile elde edilir. Art arda çarpmaların yapıldığı süratli pasajlarda, çarpma sesi duyulmamaktadır. Cemil Bey icralarında sessiz çarpma genellikle, esas sesin üst bitişiğinden susturulmasıyla yapılmaktadır. Bu çarpma, detaché yorumlarda daha net duyulur.



Şekil 1: Sessiz Çarpma ERUZUN, (1997)¹

3.2. Ağır Glissando

Esas sesin uzun bir zamanda yavaşça peste doğru 1 – 1,5 koma kadar kaydırılmasıdır. Kaydırma genellikle sesle beraber başlar ve notanın kendi değeri süresince hareket eder.



Şekil 2: Ağır Glissando

3.3. İki Esas Ses Arasında Glissando

Parmağın bir sestem diğerine, telden kalkmadan gitmesidir. Genellikle bitişik olarak hareket eden bu yapı, legato çalınır.



Şekil 3: İki Esas Ses Arasında Glissando

3.4. Önden Gelen Çarpma Glissandosunu

Esas sesin önüne ilave edilen çarpma görevindeki küçük notanın duyurulmasının hemen ardından, esas sese hızla kayarak gidilmesidir. Kemençede bu hareket aynı parmakla gerçekleştirilir ve genellikle boş tel (açık tel) çarpma olarak kullanılır. Bu süsleme aynı zamanda, uzun aralıklı melodik yapılarda boş telden yola çıkılarak doğru sesin bulunmasında kullanılan bir yöntemdir.

¹ Tüm şekiller aynı kaynaktan alınmıştır.



Şekil 4: Önden Gelen Çarpma Glissandosu

3.5. Önden Gelen Birkaç Çarpma Glissandosu

Kemençe üzerinde, esas sese gitmeden önce çarpma olarak duyulan iki sesin arasında çok kısa bir zamanda yapılan kaydırmadır. Çarpma olarak duyulan bu iki ses, esas sese bağlanır. Tüm hareket tek bir yay bağı ile legato olarak çalınır.



Şekil 5: Önden Gelen Birkaç Çarpma Glissandosu

3.6. Sona Eklenen Çarpma Glissandosu

Esas sesin sonuna kaydırılarak eklenen çarpma, çok kısa zamanda yapılır. Kemençede bu çarpma, esas sesin üst veya alt bitişiğinde bulunur.



Şekil 6: Sona Eklenen Çarpma Glissandosu

İncelenen eser yorumlarından Kemani Tatyos Efendi'nin Hüseyini Saz Semaisi, Tanburi Cemil Bey'in kemençe icrasında tüm süslemeleri bir arada kullandığı tipik bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Birinci portede Tanburi Cemil Bey'in yorumu, ikinci portede ise eserin yakın zamanlarda basılmış bir notası (İskender, 1938) yer almaktadır.

HÜSEYİNİ SAZ SEMAİSİ

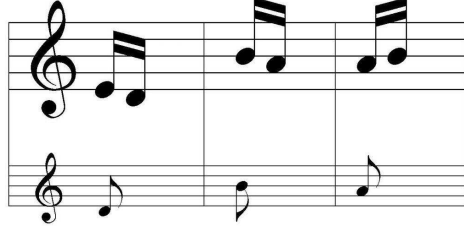
I.Hane KEMANİ TATYOS EFENDİ

Şekil 7: Hüseyini Saz Semâî'nin bir kısmı - Kemani Tatyos Efendi

Notanın Önüne veya Arkasına Eklenmiş İlaveler

Sesin öncesinde veya sonrasında duyulan, tiz veya pest ilave seslerdir. Nota yazımında gösterimi, notaya yukarıdan (üst seslerden) veya aşağıdan (alt seslerden) bağlanan ilavelerdir.

En fazla, notanın önüne bağlanmış ilaveler kullanılmıştır.



1)	Beyati Peşrevi <i>Şeyfettin Osmanoğlu</i>	9, 13, 91, 93, 109	28, 91	
2)	Ferahfeza Saz Semaisi <i>Tanburi Cemil Bey</i>	12, 18, 22, 24, 36, 70		12, 22, 24, 36
3)	Hüseyini Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>	10, 18, 26, 27, 30, 31, 32, 34, 36, 50, 52, 54	5, 6, 8, 12, 13, 18, 20, 21, 22, 23, 30	10
4)	Segâh Karabatak Peşrevi <i>Hızır Ağa</i>	1, 3, 19, 44, 87, 95	85, 86	13, 26
5)	Suz'nâk Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>	6, 7, 10, 11, 13, 18, 19, 22, 23, 30, 31, 33, 34, 35, 46, 47	16	1
6)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemani Ali Ağa</i>	2, 24, 65, 73, 84, 89, 101, 114, 109	14, 20, 26, 27, 50, 66, 80, 86	38, 51, 89, 91, 117, 119
7)	Şehnaz Saz Semaisi <i>Kemençeci Nikolaki</i>		1	24
8)	Tahir-Buselik Saz Semaisi <i>Kemani Rıza Efendi</i>	3, 6, 8, 16, 20, 22, 29, 42, 58,	1, 6, 9, 13, 23, 27, 39, 43, 59	16, 23, 27, 30, 39, 40, 43, 59
9)	Uşşak Saz Semaisi <i>Neyzen Aziz Dede</i>	6, 9, 12, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 29, 30, 32, 34, 36, 62, 64	8, 14	11, 25, 27

Tablo 2: Notanın önüne veya arkasına eklenmiş ilaveler

Bir Sesten Başlayıp Tekrar Aynı Sese Dönmeyen Melodi Grupları

Bu tür işlemler, tamamlanmamış grupetto'lar, esas sestem ayrılan karışık figürler olarak yer almaktadır. Sayıca fazla çeşidi olmamakla beraber, ortak noktada uyuşabilen hareketler sınırlıdır.

Bu tür işlemlerden sonra, genellikle orijinal notadan ayrılan karışık figürler ve farklı melodi grupları icra edilmiştir.



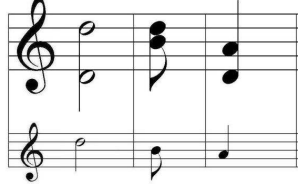
1)	Beyati Peşrevi <i>Seyfettin Osmanoğlu</i>	87		
2)	Ferahfeza Saz Semaisi <i>Tanburi Cemil Bey</i>		11, 35	
3)	Hüseyini Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>			
4)	Segâh Karabatak Peşrevi <i>Hızır Ağa</i>			
5)	Suz'nâk Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>			
6)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemani Ali Ağa</i>		73	
7)	Şehnaz Saz Semaisi <i>Kemençeci Nikolaki</i>			
8)	Tahir-Buselik Saz Semaisi <i>Kemani Rıza Efendi</i>			34, 35, 36
9)	Uşşak Saz Semaisi <i>Neyzen Aziz Dede</i>	21, 29, 61, 62		

Tablo 4: Bir sestem başlayıp, tekrar aynı sese dönmeyen melodi grupları

Çift Sesler

Ana sese eşlik eden diğer ses, genellikle kemençenin yan bitişiğinde bulunan açık tellerinden biri olarak göze çarpmaktadır.

Bazı seslerin oktavları, bazılarının da üçlüsü veya dördlüsü duyurulmuştur.



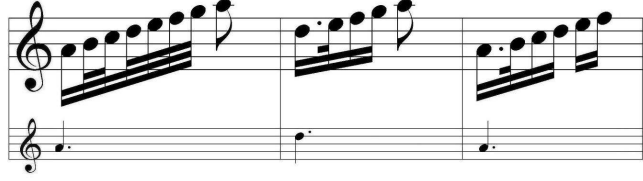
1)	Beyati Peşrevi <i>Seyfettin Osmanoğlu</i>	34		
2)	Ferahfeza Saz Semaisi <i>Tanburi Cemil Bey</i>		8	
3)	Hüseyini Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>			
4)	Segâh Karabatak Peşrevi <i>Hızır Ağa</i>			
5)	Suz'nâk Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>	26, 48		
6)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemani Ali Ağa</i>			55
7)	Şehnaz Saz Semaisi <i>Kemençeci Nikolaki</i>			
8)	Tahir-Buselik Saz Semaisi <i>Kemani Rıza Efendi</i>	42		
9)	Uşşak Saz Semaisi <i>Neyzen Aziz Dede</i>			

Tablo 5: Çift sesler

Uzun veya Kısa Dizi

Bazen bir oktavlık dizi, bazen de dizinin bir kısmının tercih edilerek kullanıldığı görülmektedir.

Tekrar edilen ikinci melodilere girişlerde köprü vazifesi oluşturmak amacı ile bir oktavlık diziler veya tamamlanmamış diziler kullanılmıştır.



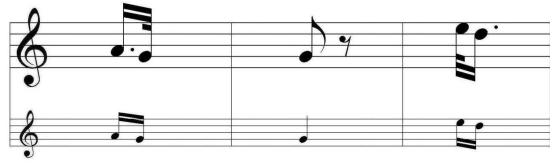
1)	Beyati Peşrevi <i>Seyfettin Osmanoğlu</i>			
2)	Ferahfeza Saz Semaisi <i>Tanburi Cemil Bey</i>			
3)	Hüseyini Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>			
4)	Segâh Karabatak Peşrevi <i>Hızır Ağa</i>			
5)	Suz'nâk Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>			
6)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemani Ali Ağa</i>			
7)	Şehnaz Saz Semaisi <i>Kemençeci Nikolaki</i>	20, 32		
8)	Tahir-Buselik Saz Semaisi <i>Kemani Rıza Efendi</i>	10, 40		
9)	Uşşak Saz Semaisi <i>Neyzen Aziz Dede</i>		26	32

Tablo 6: Uzun veya kısa dizi

Notalar Aynı, Değerler Farklı Yapılar

Nota ile karşılaştırmalarda, icrada en çok ortaya çıkan farklılıklardandır. Notada mevcut belli grupların veya değerlerin, kısa veya uzun olarak farklı değerlerde çalınmasıdır. Bu sırada icracı ritimden çıkmaz, sadece değerlerde değişiklikler duyulur.

İncelenen hemen hemen her eserde, “usul”ün vurgularına denk gelen sesler hem vurgulu, hem de değerinden biraz daha uzun, noktalı değer gibi çalınmıştır. Ayrıca, asıl notanın ilk yarı değerinin susturularak, ikinci yarı değerinin çalınması daha çok tercih edilmiştir. Notanın asıl değerinin son yarısı ise, zaman zaman çalınmamıştır. Triole ile belirtilmiş notalar bazen iki kısa – bir uzun veya bir uzun – iki kısa değerlerle yer değiştirmiştir. Noktalı hareketler ise, bazen iki noktalı olabilmişlerdir. Senkoplu yapılar da en seyrek kullanılanlar olarak gözlemlenmişlerdir.



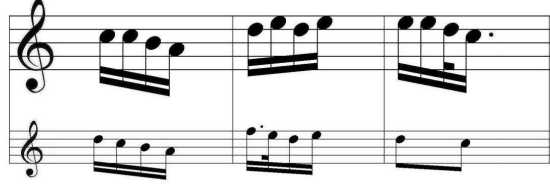
1)	Beyati Peşrevi <i>Şeyfettin Osmanoğlu</i>	27, 28, 59, 91, 102, 123, 124	8, 82, 108	28
2)	Ferahfeza Saz Semaisi <i>Tanburi Cemil Bey</i>	6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 29, 30, 33, 36, 44, 49, 53, 61, 72	9, 12, 13, 15, 16, 20, 24, 25, 26, 34, 36, 48, 56, 68, 69, 70	18, 55, 57, 63, 65
3)	Hüseyini Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>	1, 2, 7, 8, 11, 19, 23, 24, 32, 35, 36, 52, 55		24, 34
4)	Segâh Karabatak Peşrevi <i>Hızır Ağa</i>	2, 4, 5, 7, 11, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 28, 31, 34, 35, 45, 47		
5)	Suz'nâk Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>	2, 4, 5, 7, 11, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 28, 31, 34, 35, 45, 47	5, 7, 12, 16, 19, 28, 36, 47, 48	6, 34, 46
6)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemani Ali Ağa</i>	12, 18, 36, 42, 44, 48, 55, 78, 104, 108, 116	58, 63	23
7)	Şehnaz Saz Semaisi <i>Kemençeci Nikolaki</i>	2, 3, 5, 8, 10, 15, 26, 28, 42, 46, 58	6, 7	14, 19, 23, 35, 63, 64
8)	Tahir-Buselik Saz Semaisi <i>Kemani Rıza Efendi</i>	4, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 21, 22, 25, 26, 28, 37, 38, 41, 42, 52, 53, 57, 58	6, 45, 47, 59	17, 23, 27, 43
9)	Uşşak Saz Semaisi <i>Neyzen Aziz Dede</i>	1, 2, 3, 4, 7, 8, 11, 12, 15, 16, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 32, 35, 36, 57, 62, 63, 64	13, 17, 18, 29, 34, 38, 39, 43, 45, 49, 52, 54, 55, 58, 60, 62	23

Tablo 7: Notalar aynı, değerler farklı yapılar

Melodi Grupları İçinde Bir Notanın Değiştirilmesi

İcra sırasında notada yer alan bazı melodi gruplarındaki bir notanın farklı çalınmasıdır.

En çok, esas notanın bir tam ses altındaki notaya gidilerek değiştirme yapılmıştır.



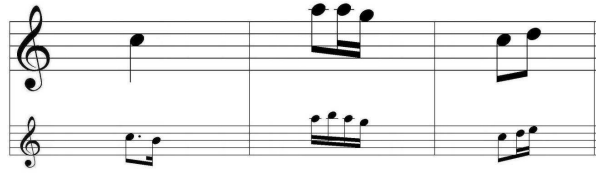
1)	Beyati Peşrevi <i>Seyfettin Osmanoğlu</i>	13, 90	111		
2)	Ferahfeza Saz Semaisi <i>Tanburi Cemil Bey</i>	34, 70	18	18	
3)	Hüseyini Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>	9, 15, 17, 33, 38, 48	4	22, 26	
4)	Segâh Karabatak Peşrevi <i>Hızır Ağa</i>	17, 77, 80, 82	2, 18		
5)	Suz'nâk Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>	38, 45	20, 24, 32		
6)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemani Ali Ağa</i>	15, 38			
7)	Şehnaz Saz Semaisi <i>Kemençeci Nikolaki</i>				
8)	Tahir-Buselik Saz Semaisi <i>Kemani Rıza Efendi</i>	17			
9)	Uşşak Saz Semaisi <i>Neyzen Aziz Dede</i>			23	

Tablo 8: Melodi grupları içinde bir notanın değiştirilmesi

Notaya Göre Sade İcra

İcra sırasında bazı yerlerde yazılmış notaların bir kısmının çalınmaması, sade ve düz seslerle icra edilmesidir. Cemil Bey'in icralarında hep ilave gibi duyulan kalabalık melodi grupları, yer yer sadeleştirilmişlerdir. Aynı dönemde basılmış bazı nota edisyonları eski fasıl icralarına göre yazılmıştır.

Buna göre, Cemil Bey'in icrasının, notalardaki bazı kalabalık melodi gruplarından daha sade olduğu tespit edilmiştir.

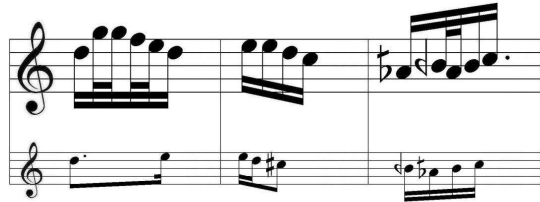


1)	Şehnaz Saz Semaisi <i>Kemençeci Nikolaki</i>	7, 11, 19, 23, 31, 35, 63		
2)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemani Ali Ağa</i>		12, 36, 42, 44, 95, 104	
3)	Hüseyini Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>			10, 18, 30, 34, 51, 55

Tablo 9: Notaya göre sade icra

4.10. Karışık Figürler

Notadan tamamen farklı kısımlar ve gruplanmalar olarak kategorize edilmiş icralardır. Cemil Bey, her eserin yapısına, usulüne ve içerdiği anlama göre birbirinden farklı karışık figürler de uygulamıştır. Genellikle bir dinamizm içerisinde icra edilen bu yapılar, eserlerin birçok yerinde hep aynı şekilde tekrarlandığı gibi, sadece bir kere olmak üzere de kullanılmışlardır. Tablolarda bulunan ölçü rakamlarının sayıca çokluk oranına göre, tespit edilmiş olan bu icra farklılıkları Cemil Bey'in tavrı özelliğini gösteren kanıtlar olarak düşünülebilir.



1)	Şehnaz Saz Semaisi <i>Kemençeci Nikolaki</i>	8, 20, 24, 32, 36		
2)	Şehnaz Peşrevi <i>Kemani Ali Ağa</i>		24, 84, 114	
3)	Suz'nâk Saz Semaisi <i>Kemani Tatyos Efendi</i>			6, 34, 46

Tablo 10: Karışık figürler

5. Analiz Sonuçları

Cemil Bey'in icrası ile ulaşılabilen en eski nota edisyonlarının karşılaştırılmaları sonucunda, tespit edilen nota dışı icra farklılıkları tablolar halinde sınıflandırılmıştır. Sınıflandırmalar için hazırlanan bu özel tablolarda her hareketin hangi eserlerde, hangi ölçülerde ve ne kadar sıklıkta yapıldığı

bulgulanmıştır. Tablolardaki gösterimlerde, tespit edilen icra farklılıklarının eser içerisindeki kullanımları, en fazladan en aza doğru sıralanmıştır. Bu doğrultuda, aşağıda yer alan her tabloda, en fazla duyulan icra farklılıklarının ilk üçü örnek olarak verilmiştir. Üst portelerde Tanbûrî Cemil Bey'in icrası, alt portelerde ise eserin basılmış notası bulunmaktadır. Portelerin altında bulunan tablolarda ise, incelenmiş saz eserlerinin listesi ve her ölçünün altına denk gelen hücrelerde de, mevcut eserin ölçü numaraları yer almaktadır.

Sonuç

Eserlerin notalardan farklı icraları, küçük gruplamalar ve ayrıntılarla belirlenebilir. Buna göre Tanburi Cemil Bey'in kemençe kayıtlarından icra özelliklerine yönelik olarak şu sonuçlara varılmıştır:

Tekrar edilen pasajlarda yapılan süslemeler, her defasında farklılık göstermiştir. Vurgulu çalışmalar ve parmak çarpmaları ile icralara dinamizm kazandırılmıştır. Ancak tüm bunların yanı sıra sade icranın, karışık figürlere oranla daha fazla tercih edildiği tespit edilmiştir. Kalıplaşmış kurallardan kaynaklanan yeknesaklığı giderme ihtiyacından hareketle, eserlerin tekrar gerektiren bölümleri her seferinde farklı icra edilmiştir. Süslemelerin Tanburi Cemil Bey tarafından çoğunlukla kullanıldığı yerler:

- Müzik cümlelerinin başlangıçlarında “önden gelen çarpma glissandosı”,
- Müzik cümlelerinin bitişlerinde “mordan”,
- Dördüncü “hane”lerdeki 6 zamanlı “usul”lerde “triole”ler,
- Ritmik pasajlarda vurgulu çalış ve “staccato”lar,
- Uzun seslerde “trill”,
- Uzun seslerde geniş “vibrato”lar,
- Uzun seslerde sade ve düz icralar olarak tespit edilmiştir.

Yirminci yüzyıl başlarında İstanbul'da çeşitli kültürlere ait halk müziklerinin bir arada bulunması ve Osmanlı'nın batılılaşma döneminin de etkileri ile, müzik ve icra alanında büyük bir çeşitlilik yaşanmaktaydı. Bu çeşitlilik, estetik bir karışımla hafızların hançerelerinden, sazdenelerin icralarına ve hatta bestelere dahi yansımaktaydı. Bu ortam içerisinde dönemin icra özelliklerinden etkilenen Tanburi Cemil Bey, sazına hakimiyeti ve yorumları ile, icralarında kendisinden önceki ya da çağdaşı bestecilerin eserlerine değişik boyutlar kazandırmıştır. Cemil Bey'de gözlemlenen nota dışı farklı icra yorumları, aynı dönemi paylaşan diğer müzisyenlerde de mevcut idi.

Günümüzde Tanburi Cemil Bey icralarının, pek çok müzisyen tarafından defalarca dinleme ve ezberleme yöntemiyle çalışılması en pratik öğrenme yolu olarak görülmektedir. Ancak icraların notaya alınarak analizinin yapılması, sistemli bir metot içerisinde etütlerin oluşturulmasında daha verimli olacaktır.

Geleneksel Türk makam müziğini doğru icra edebilmek, estetik yorumlayabilmek ve yeni ekoller oluşturabilmek için, öncelikle araştırma – inceleme – analiz – karşılaştırma çalışmalarının artırılması gerekmektedir. Gelişimin sağlanabilmesi için ihtiyaç hissedilen bu çalışmalarla, kompozisyon, eğitim, icra v.b.g. pek çok alana ışık tutabilecek yeni veriler elde edilebilecektir. Örneğin, geleceğe yönelik icra ve kompozisyonlarda yeni olasılıklar kurgulanabilecek ve gelenekseli geleceğe bağlayan eğitim metotları oluşturulabilecektir.

Klasik kemençe icrasının geliştirilmesi ve eğitim yöntemlerinin oluşturulabilmesi için, sadece Tanburi Cemil Bey ile sınırlı kalmayarak, günümüze kadar gelen süreçte bulunan diğer icracıların da incelenmesi gerekmektedir. Böylece, belirli dönemlere ait kemençe icraları kesin verilerle detaylı bir biçimde belgelenebilecektir. Dolayısıyla, unutulmaya yüz tutmuş pek çok tavr, geleceğe yönelik yeniden ve daha gelişmiş olarak değerlendirilebilecektir.

KAYNAKÇA

AKSOY, Bülent (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık

ALNAR, Hasan Ferid (2003). “Türk Musikisinin Hangi Dereceye Kadar Tekâmül Etmesi Mümkündür ve Bu İmkân Nasıl ‘Eser’ Haline Getirilebilir?” (1930) *Musikişinas Dergisi* - Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, S: 6, s. 150 – 167, İstanbul.

- BEHAR, Cem (1987). **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.20 – 27, 31 – 48, 68 – 81.
- BEHAR, Cem (1998). **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s.11, 35 – 38, 88 – 95, 144 – 153.
- BEHAR, Cem (1993). **Zaman, Mekân, Müzik, İstanbul**: Afa Yayınları, s.5 – 7, 85 – 99, 107 – 110, 112, 113.
- BEŞİROĞLU, Doç. Şehvar (1998). “Türk Müsikisi Çalgı Eğitiminde Metod Kavramı” (**V. İstanbul Türk Müziği Günleri – Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu / 14 – 15.05.1998**), Kültür Bakanlığı Yayınları, S 220 - 6, s.57 – 63, İstanbul.
- DEMİRHAN, General Pertev (2006). “İktibas: Tanburi Cemil Bey”, *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, S 393, s.73 – 74, İstanbul.
- DERMAN, Uğur (2002). **Tanburî Cemil’in Hayâtı – Mes’ud Cemil**, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- DOĞRUSÖZ, Nilgün (2001) “Türk Müziği Sorunlarına Genel Bakış” **Müzikoloji Derneği Sempozyum Bildirileri (27 – 28 Kasım 1999 / 20 – 21 Ekim 2000)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 43 – 49, İstanbul.
- ERUZUN, Aslıhan (1997). **Tanburî Cemil Bey’in Kemeçe İle Eser İcrası (İcra – Nota Farklılığı)**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖKÇE, M. Selim (2006). “Necdet Yaşar: Yahya Kemal Bana ‘Küçük Cemil’im’ Derdi”, *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, S 393, s. 48 – 52, İstanbul.
- KAZMANI-ZADE Şamlı İskender (1938). **Merhum Tanburî Cemil Bey Külliyyatı**, İstanbul: Galata Feniks Matbaası, s: 8, 9, 35, 36, 39.
- KAZMANI-ZADE Şamlı İskender. **Chant du Turk**, İstanbul: Galata Feniks Matbaası.
- MENEMENCİOĞLU, Haldun (1970). “Kemeçe Hakkında Etüd”, *Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi*, S 260, s. 10, İstanbul.
- TORUN, Mutlu (1996). **Ud Metodu (Gelenekle Geleceğe)**, İstanbul: Çağlar Yayınları.
- ÜNLÜ, Cemal (2004). **Git Zaman Gel Zaman**, Fonograf, Gramofon, Taş Plak, İstanbul: Pan Yayıncılık, s: 199 – 207.
- YAVAŞÇA, Prof. Dr. Alâeddin (1998). “Türk Müziği’nde İcra Üslupları (04.04.1997)”, *Musikişinas Dergisi*, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, S 2, s. 52 – 60, İstanbul.
- YERASİMOS, Stephanos & Berthier, Annie (2002). **Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufki Bey’in Anıları: Topkapı Sarayı’nda Yaşam** (çev: Ali Berktaş), İstanbul: Kitap Yayınevi, s: 81 – 89.